

Christina Grevenbrock

Wenn Freunde sterben - Zeo Leonards *Strange Fruit (for David)*

Ich glaube, dass ich damals fast Schuldgefühle hatte,
Kunst zu machen, während die Leute wie die Fliegen tot
umfielen.“¹

So eindringlich beschreibt Zoe Leonards ihre Arbeitssituation während der 1990er Jahre. Die dominante Erfahrung dieser Zeit ist das Erlebnis des Todes von Freunden. Leonard bewegte sich in den 80er und 90er Jahren im New Yorker Untergrund. Viele ihrer Freunde waren männliche homosexuelle Künstler und/oder Drogenkonsumenten, von denen sich viele früh mit HIV infizierten und in den folgenden Jahren, als die Behandlung noch wenig erforscht und effektiv war, starben. Vor diesem Hintergrund schuf Leonard eine ihrer anrührendsten Installationen, *Strange Fruit (for David)*, die an dieser Stelle Gegenstand einer eingehenden Untersuchung ist.

Die zweimalige Documentateilnehmerin Zoe Leonard ist vor allem als Fotografin von Objekten bekannt. Zuletzt fiel sie mit der Fotoreihe *Analogue*, Aufnahmen von altmodischen Geschäftsfassaden, mit der sie auf der letztjährigen documenta vertreten war, auf. Viele dieser und ihrer anderen Fotografien entstanden in New York, wo die Künstlerin bis heute lebt. Leonards Motive sind zum Beispiel besagte verwaiste Geschäftsfassaden, Bäume im Stadtraum, die in ständigem Kampf mit ihrer Umgebung sind und immer wieder Museumsexponate. Hierbei handelt es sich stets um Objekte, die deutliche Spuren ihrer Geschichte aufweisen und somit eine in die Vergangenheit weisende zeitliche Dimension bekommen. Leonards Arbeiten sind häufig durch ein gewisses melancholisches und nostalgisches Moment charakterisiert, das daher rührt, dass der Betrachter auf diese Geschichten hinter den Dingen aufmerksam gemacht wird. Weniger präsent als ihre fotografischen Arbeiten sind Leonards Installationen, die jedoch ähnlichen Mechanismen folgen, wie im Weiteren dargelegt wird.

Erinnerungsarbeit

Leonards Werk kreist thematisch um das Erinnern und den zentralen Anteil, den Objekte und Orte am Erinnerungsprozess haben. Sie reflektiert in ihren Arbeiten

immer wieder den Versuch, den Sinn von Vergangenheit und Zukunft zu erkennen. Besonders die Art und Weise, auf die Erinnerungen an Personen, Orte und Ereignisse gebunden, gespeichert und selektiv wieder hervorgeholt werden, ist ein wiederkehrendes Thema ihrer Kunstwerke. Dabei bedient sie sich sowohl autobiographischer Bezüge, als auch der Erinnerungsobjekte von fremden, anonym bleibenden Personen. So beispielsweise in der Installation *Mouth open, teeth showing* (2000, Abb. 1), bei der 162 verschiedenartige gebrauchte Puppen mit deutlichen Spielspuren auf dem Boden des Ausstellungsraums stehend präsentiert werden². Unwillkürlich fragt der Betrachter sich, welches Kind wohl mit der jeweiligen Puppe gespielt hat und welches Schicksal diese Menge von mutmaßlich weiblichen Personen wohl ereignet haben mag.

Leonards Fotografien dokumentieren Orte, die die Künstlerin zufällig gefunden hat. Diese entstammen ihrem direkten Umfeld, vor allem ihrer Geburtsstadt New York und deren näheren Umgebung.³ Die Fotografie ist eine Methode, mithilfe derer Leonard gefundene Objekte, die sie nicht mit sich nehmen kann - etwa Hausfassaden und Bäume - dokumentiert. Der Fokus liegt bei ihnen nicht auf originellen Bilderfindungen, sondern darauf mit möglichst neutralen, zurückgenommenen künstlerischen Mitteln, emotional aufgeladene Zustandsbeschreibungen zu machen. Mit den Worten der Künstlerin gesprochen: "Ich versuche, ein möglichst einfaches Bild aufzunehmen. All diese Gegenstände erzählen eine Geschichte. Ich will ein Bild, das so einfach wie möglich ist, damit sich die Geschichte selbst erzählen kann."⁴. Indem sie diese Objekte in situ dokumentiert, erhebt sie sie zu Skulpturen des Alltags, ebenso wie sie gefundene Objekte in ihren Installationen zu Kunst transformiert.

Auch Leonards plastisches bzw. installatives Werk ist durch eine möglichst nüchterne, an der minimal art orientierte, reduzierte Ästhetik gekennzeichnet, die gleichzeitig betont intim und gefühlsbetont ist, etwa bei

Mouth open, teeth showing. Dadurch, dass das unveränderte, gefundene Objekt dem vormaligen Benutzer und dessen unbekannter Lebensgeschichte verhaftet bleibt, ergibt sich emotionale Tiefe. Es kommt zu einer verwirrenden Ambivalenz, da die strenge, kalte, durch Multiplikation gekennzeichnete Präsentation mit der relativen Nähe und emotionalen Wärme der Einzelobjekte kontrastiert.

1991, kurz bevor sie mit der Arbeit an *Strange fruit* beginnt, schafft Leonard die Fotoserie *Preserved Head of a Bearded Woman* (1991).⁵ Diese zeigen den abgetrennten, konservierten Kopf einer bärtigen Frau aus dem Bestand des Pariser Musée Orfila. Der Kopf diente ursprünglich als Exponat einer abweichenden Physiologie. Mit der Serie thematisiert Leonard "eine Gesellschaft, die Abweichungen nicht erträgt"⁶. Das Verhältnis zwischen dem (abweichenden) Individuum gegenüber der Gesellschaft ist ein immer wiederkehrender Aspekt im Oeuvre Leonards, der auch bei *Strange fruit* eine große Rolle spielt.

Strange Fruit (for David)

Strange fruit (for David) (1992-1997, Philadelphia Museum of Art) bezeichnet eine aus zwei Werkkomplexen gebildete Reihe von Kunstwerken, die wiederum um eine Vielzahl von Einzelobjekten kreist. Die einzelnen Elemente sind Fruchtschalen, deren essbarer Teil entnommen und die anschließend von Leonard auf verschiedenartige Weisen, wie durch Nähen, wieder zusammengefügt wurden. Die *Fruits*-Werkgruppe besteht 1997 schließlich aus 3027 Schalen von verschiedenen Früchten mit ausreichend stabilen und somit für Leonards Zwecke verwertbaren Häuten: Orangen, Zitronen, Limetten, Bananen, Grapefruits und Avocados⁸. Sie werden durch verschiedenste Hilfsmittel zusammengehalten: Fäden, Drähte, Knöpfe, Reisverschlüsse, Druckknöpfe, Nadeln, Haken, Klebeetiketten und/oder Wachs. Dadurch werden sie von ganz gewöhnlichen Abfallprodukten in außergewöhnliche und rätselhafte Kunstobjekte verwandelt.

Im Wesentlichen besteht die Reihe aus einerseits den mehr oder weniger dokumentierenden Fotografien, die die Früchte im Atelier Leonards zeigen (Abb. 2, 3), und andererseits aus einer großen Bodeninstallation, zu der die Fruchtschalen 1997 von Leonard zusammengefasst wurden (Abb. 4). Bei dieser werden die Früchte wie zu-



(Abb. 1) Zoe Leonard, *Mouth open, teeth showing*, 2000, 162 Puppen, Maße variabel, Installationansicht Paula Cooper Gallery, New York (www.artnet.com/Magazine/reviews/robinson/robinson10-23-7.asp, 10.10.2007).



(Abb. 2) Zoe Leonard, *Strange fruit (for David)*, 1992-1997, Detail, Bananenschale und Garn, Philadelphia Museum of Art. (Blume 1997).

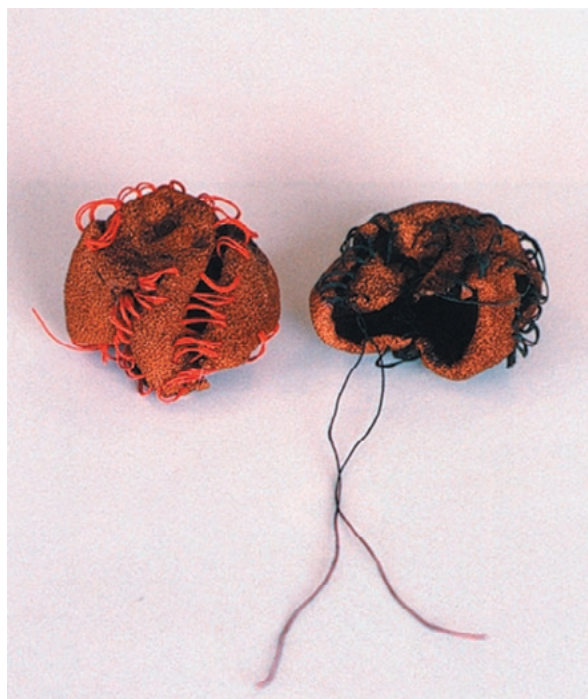
fällig, jedoch gleichmäßig flächendeckend über den Boden des Ausstellungsraums verteilt.

Nach Eigenaussage der Künstlerin entstand die Arbeit als Bewältigung des Todes eines Freundes: "Es war sozusagen ein Weg, mich selbst wieder zusammenzu-

nähen⁹. Weiter berichtet die Künstlerin, dass die Arbeiten zunächst unbewusst und unter dem prägenden Einfluss einer Indienreise entstanden. Sie sei tief davon beeindruckt gewesen, dass in Indien alles, was noch irgendwie zu gebrauchen war, auch scheinbarer Müll wiederverwertet und nicht weggeworfen wurde. Eines Morgens habe sie zwei Orangen gegessen, und wollte die Schalen nicht einfach wegwerfen, sondern habe sie in einem Zustand geistiger Abwesenheit ohne das eigene Tun zu reflektieren wieder zusammengenäht.¹⁰ Diesbezüglich ist zwar davon auszugehen, dass in dieser Erzählung ein Anteil Selbststilisierung steckt, im Sinne eines Kunstideals bei dem die Grenzen zwischen Leben und Kunst aufgehoben sind. Sowohl bei ihrem Künstler selbstbild, genauso wie bei den essbaren bzw. vergänglichen Materialien, wird Joseph Beuys, zumindest entfernt, Pate gestanden haben.¹¹ Trotzdem ist die Aussage zum Verständnis der Arbeit ergiebig, da sie erstens verifiziert, dass der Tod des Freundes und dessen Verarbeitung ein wichtiger Aspekt zur Deutung des Werks sind. Zum Zweiten besagt die Episode, dass hinter der Arbeit ein Nutzwert stehen soll. Da zusammengenähte Orangenschalen keinerlei praktischen Nutzen im Alltag haben, muss es sich um einen anders gearteten, psychologischen Nutzwert handeln.

Die Tätigkeit des Nähens führte Leonard eine geraume Zeit fort, ohne die entstehenden Objekte als Kunstwerke auszustellen.¹² Dies geschah erst drei Jahre nach Beginn der Arbeit, 1995, mit einem ersten Teil der Früchte in der Wohnung der Künstlerin.¹³

Die Arbeiten sind stille, introvertierte Äußerungen der privaten Verarbeitung des Todes ihres Freundes. Sie bilden eine Art Selbstgespräch oder Meditation über den Verlust und die Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit der Wiederherstellung.¹⁴ Die Fruchtschalen bilden den zum Scheitern verurteilten Versuch ab, die leere Hülle nach der Entnahme des schmackhaften Kerns trotz des Verlusts ihrer Essenz wieder in die vorherige Form zurückzubringen. Nachdem die Frucht verschwunden ist, erinnert die Form nur noch an das, was sie einmal war.¹⁵ Sie wird zum Bild bzw. zur Repräsentation ihrer früheren Identität. Auf diese Weise ähnelt sie dem Leichnam, der auch als ein seinem ehemaligen Selbst ähnliches Bild aufzufassen ist.¹⁶ Wie der Leichnam muss auch die entkernte Fruchtschale mit der Zeit vergehen. Die wieder zusammengefügte Schale ist weiterhin Zersetzungsprozessen ausgesetzt, sie wird mit der Zeit schwarz,



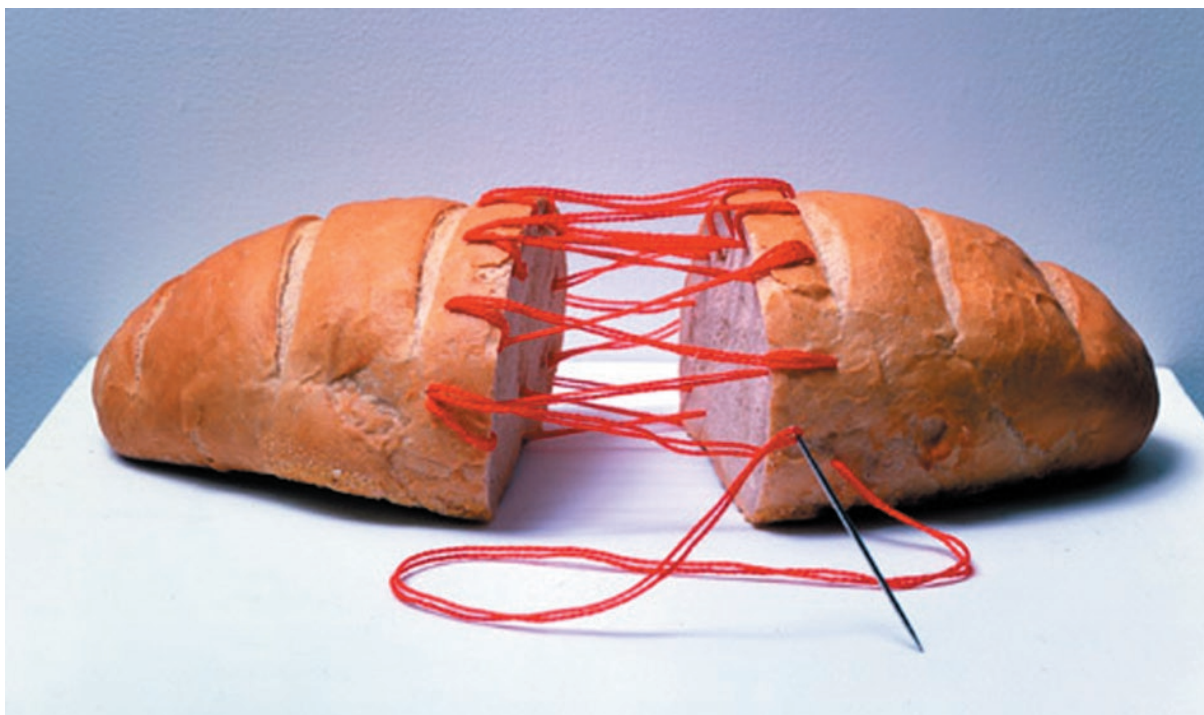
(Abb. 3) Zoe Leonard, *Strange fruit (for David)*, 1992-1997, Detail, Orangenschalen und Garn, Philadelphia Museum of Art. (Blume 1997).



(Abb. 4) Zoe Leonard, *Strange fruit (for David)*, 1992-1997, Fruchtschalen (Orangen, Zitronen, Limetten, Bananen, Grapefruits, Avocados), Faden, Draht, Knöpfe, Reißverschlüsse, Druckknöpfe, Nadeln, Haken, Klebeetiketten, Wachs, ca. 300 Stück, div. Größen), Maße variabel, Philadelphia Museum of Art. (Angel 1999).

schrumpft und wird irgendwann völlig verrotten. Der Verfall ist unaufschiebbar, der Versuch sie zu erhalten, muss misslingen.

Die leeren Fruchtschalen sind also Metaphern für den toten Körper. Im Umkehrschluss ergibt sich daraus folgendes Menschenbild: So wie der essbare Kern der Frucht ihre wesentliche Essenz ist, so besitzt der Mensch einen Kern, der seine Lebendigkeit ausmacht, sei er als Seele oder als Geist bezeichnet. Nach Eintritt



(Abb. 5) David Wojnarowicz, *Untitled (bread sculpture)*, 1988/89, Brot, rotes Stickgarn, Installationsansicht PS1 Art Center, New York. (<http://www.artnet.com/magazineus/news/ntm/ntm12-1-06.asp>, 10.10.2007).

des Todes ist der Körper nur noch eine leere Hülle. Sein äußeres Erscheinungsbild lässt sich zwar für einige Zeit erhalten, aber sein Verfall ist vorprogrammiert. *Strange Fruit* bildet somit den von vornherein zum Scheitern verurteilten Versuch der Auflehnung des Menschen gegen den Tod ab. Leonard sagt selbst: "It's an absurd act of repair. The very essence of the piece is to decompose. The absurdity, irony, pain and humor is that we attempt to hang on to memory, but we forget"¹⁷

Der Anschein der Ganzheit lässt sich zunächst noch leidlich zufriedenstellend erreichen. Die Mittel jedoch, mit denen die Schalen zusammengehalten werden, sehen auffällig und fremd an ihnen aus. Sie werden dadurch zu surrealen Objekten, die es in der realen Welt so nicht gibt und auf diese Weise bereits in einen uneigentlichen „anderen“ Bereich, den der Kunst, eingeordnet.

Doppelte Sozialkritik

Der Titel des Werks, *Strange Fruit (for David)*, erklärt sich, wie folgt: „David“ meint den 1992 an Aids verstorbenen, befreundeten Fotografen und Maler David Wojnarowicz (*1954, Red Bank/ New Jersey). Er war der Lebensgefährte des Fotografen Peter Hujar¹⁸; beide gehörten, ebenso wie Leonard, zu einem losen New

Yorker Künstlerkreis¹⁹. Diese Künstler hatten das New Yorker Homosexuellen- und Drogenmilieu zum Thema ihrer Kunst erhoben und bewegten sich hauptsächlich innerhalb dieses Umfeldes. Dies blieb nicht ohne Folgen, einige der Künstler infizierten sich in den 80er Jahren, bevor die Krankheit bekannt wurde, mit HIV. Die Aids-erkrankung und der Tod werden daraufhin zu einem dominanten Thema im Werk dieser Künstler.²⁰

Leonard widmet dem kurz zuvor verstorbenen Wojnarowicz ihre zum Scheitern verurteilten Bemühungen und drückt damit ihre Trauer aus, die sich, wie das Eingangszitat belegt, durchaus auf ein Gefühl der Allgegenwart des Todes beziehen lässt. Mit ihrer Kunst schafft sie ein anrührendes Bild für den immerwährenden, aber sinnlosen Kampf des Menschen gegen den Tod.

Ein Vorbild für *Strange Fruit* war sicherlich *Untitled (bread sculpture)* (1988/89, Abb. 5) von Wojnarowicz. Hierbei handelt es sich um einen in der Mitte gebrochenen Brotlaib, der mit dicker, roter Wolle wieder zusammengenäht wurde. Die Ähnlichkeiten sind offensichtlich: in beiden Fällen handelt es sich um in ihrer Ganzheit versehrte Lebensmittel, die durch auffällige Nähte wieder zusammengefügt wurden. Wojnarowicz' Werk lässt jedoch eher an christliche Ikonographie im Sinne des letzten Abendmahls denken und nur indirekt an den

Tod, der bei Leonard im Zentrum des Werks steht.

Der erste Teil des Titels, „Strange Fruit“ ist eine Bezeichnung für Homosexuelle²¹, bezieht sich aber vor allem auf einen Billie Holiday-Song von 1939, in dem in den amerikanischen Südstaaten gelynchte Schwarze als *strange fruit hanging from the poplar tree* bezeichnet werden.²² Durch die Titulierung ergibt sich eine gedoppelte Sozialkritik, die den Aidstod des homosexuellen Freundes parallel mit rassistisch motivierten Morden setzt. Hier findet sich erneut der eingangs als wiederkehrendes Thema vorgestellte Gegensatz vom abweichenden Individuum, das von der dominierenden Gesellschaft nicht geduldet wird.

Die Aids-erkrankung erscheint nicht als selbst zu verantwortende Erkrankung oder als Schicksalsschlag, sondern als eine Art Mord durch konservative, intolerante Kräfte der Gesellschaft. Im Fokus der Kritik steht die Ausgrenzung von Homosexuellen in den 80er Jahren und die damals oft mangelhafte Versorgung von Aidskranken sowie ihre Brandmarkung als vermeintlich einzige (Über-)Träger der Krankheit.

Trauerarbeit

Die Schalen sind, wie in der Deutung der Entstehungsgeschichte angeklungen ist, als Werkzeuge der Trauer- und Erinnerungsarbeit zu verstehen. Der Akt der Reparatur und des Wiederausammenfügens ähnelt der Erinnerung an die verstorbene Person.²³ Das Werk stellt so den Verarbeitungsversuch des Überlebenden dar, der den Tod des Freundes zu verkraften hat. Es ist Ausdruck eines individuellen psychischen Bedürfnisses und gibt der Trauer greifbare Form. Die Objekte sind so Monumente der Trauer und des Gedenkens.²⁴

Gleichzeitig werden die Früchte zu Stillleben. Ihr Status als gewöhnliche Nahrungsmittel verändert sich, es geschieht eine Transformation zu Kunstwerken. Im Laufe dieses Prozesses werden die Schalen mit persönlichen Emotionen und Erinnerungen verknüpft.²⁵ Am Ende tragen sie, analog zu den Objekten auf den Fotografien Leonards, die Spuren einer Geschichte, in diesem Fall der trauernden Künstlerin. Sie verweisen ferner auf Leben und Werk von David Wojnarowicz.

Die Fruchtschalen Leonards sind als Verweis auf die Vanitasmotivik der Stilllebenmalerei des 17. Jahrhunderts zu lesen.²⁶ Hier haben sie die Funktion, den Betrachter an die Endlichkeit alles Irdischen zu erinnern. Dabei

können Früchte sowohl Metapher für sinnliches Vergnügen als auch für die Kürze des Lebens und physischen Verfall sein. Allerdings werden im barocken Stillleben faulende Früchte und Fruchtschalen zwar als Bilder der Vergänglichkeit und Erinnerungen an die Sterblichkeit des Menschen dargestellt – jedoch selbstverständlich immer in Form eines dauerhaften Ölgemäldes. Leonard hingegen stellt dies anhand von tatsächlich verfallenden Fruchtschalen vor.

Dies konfrontiert die Konservatoren und den Besitzer des Kunstwerks mit einigen Problemen. Schon relativ früh wurde seitens Leonard und ihrer Galeristin Paula Cooper die Möglichkeit der Konservierung von *Strange fruit* in Erwägung gezogen. Enormer Aufwand wurde betrieben, um eine Methode zu finden, mithilfe derer die Konservierung der organischen Komponenten durchführbar wäre, ohne die anderen Teile – Knöpfe, Garn, Draht und Reißverschlüsse – zu beschädigen. Schließlich fand der deutsche Konservator Christian Scheidemann eine solche, bei der die Schalen erst gefriergetrocknet würden und anschließend mit dem Konservierungsmittel Paraloid B72 getränkt werden sollten.²⁷ Letzten Endes entschloss sich Leonard jedoch, diese nicht anzuwenden zu wollen und stattdessen den Verfallsprozess als Teil des Kunstwerks zu begreifen.²⁸

Der Zerfallsprozess der Objekte beruht auf einem bewussten Entschluss der Künstlerin und wird nicht durch die Materialeigenschaften quasi erzwungen. Die Künstlerin bildet nicht nur eine Metapher für Verfall ab, vielmehr vollzieht sich dieser faktisch, vor den Augen der Besucher, am Kunstwerk.²⁹ Die Vergänglichkeit ist Kern der Arbeit. Es ist nötig, dass sie fragil und zeitgebunden ist.³⁰ Insofern wird hier Zeit und die Zeitgebundenheit der Existenz ungewöhnlich radikal und ganz real greifbar vorgeführt.

Schönheit im Aussichtslosen

Der Mensch wird von Zoe Leonard gleichgesetzt mit Früchten, der Tod mit der Entnahme des süßen Kerns. Dies impliziert die Existenz einer irgend gearteten Essenz, einer Seele, als dem wesentlichen Teil des Menschen. Im Tod trennt sich der Mensch in zwei Teile: der Körper bleibt als leere Hülle den Überlebenden noch eine Weile erhalten, das Wesentliche jedoch, verschwindet unwiederbringlich. Somit greift Leonard den Topos der Dualität von Körper vs. Seele/Geist auf. Der

Körper gehört in den Bereich der verwesenden Materie. Sobald der Verfall vonstatten gegangen ist, ist er verschwunden. Über den Verbleib der „Seele“ werden keinerlei Aussagen gemacht; nichts deutet darauf hin, dass der Antagonismus von Körper/Seele mit der Vorstellung von Diesseits/Jenseits verbunden ist und die „Seele“ in ein ewiges Leben übergeht.

Der Tod wird als unausweichliche, allmächtige Größe aufgefasst. Der Mensch kann zwar gegen ihn ankämpfen, weiß aber, dass er letztendlich nichts ausrichten wird. Der Tod ist vor allem für die Überlebenden traumatisch. Sie brauchen Hilfe, gefasst im sinnlosen Akt der Reparatur, um den Verlust zu kompensieren und das Ereignis verarbeiten zu können. Das Individuum erscheint als ein äußerst prekäres, fragiles Geschöpf und als verzweifelt Wesen, das auf irrationale Weise gegen den Tod aufzubegehren sucht. Obwohl er um die Unmöglichkeit seiner Bemühungen weiß, kämpft der Mensch gegen den Tod an. Leonard führt jedoch vor, dass er gerade durch diese Bemühungen Schönheit und Kunst gerade im Unangemessenen und Aussichtslosen produziert.

Ästhetik und Kunst sind Kompensation für den Verlust. Der Mensch ist als ein emotional gesteuertes Wesen gedacht, das diesen Ausweg nicht rational erdenkt, sondern emotional intuitiv erfährt. Kunstproduktion wird bei Leonard also zu einer dezidiert nützlichen, nicht-bewussten Kompensationsstrategie, die erst in zweiter Linie „Kunst“ ist.

Menschen sind aber nicht nur Opfer des Todes, sie bringen auch aktiv Tod und Leid über ihre Mitmenschen. Leonard zeigt, dass im Menschen das Potential zu Gutem wie zu Schlechtem angelegt ist. „Gut“ ist tendenziell das Individuum, das sich durch Freundschaft, emotionale Anteilnahme und persönliches Engagement auszeichnet. „Schlecht“ ist die (uniforme) Gesellschaft, die das Individuum, als von der Norm abweichendes Subjekt, ausgrenzt und ihm unrecht antut.

Zoe Leonard schafft ein eindringliches Bild der Vergänglichkeit und der Mechanismen, mit deren Hilfe die Lebenden den Verlust ihnen nahestehender Menschen verarbeiten. Sie beschäftigt sich mit Erinnerungsstrategien und ritualisierten Handlungen der Trauerarbeit und dokumentiert emotional eindringlich die innerpsychischen Konflikte, die mit dem Tod einer geliebten Person einhergehen. Auf diese Weise schafft sie intime und

anrührende Bilder für den Tod, die den Betrachter direkt emotional ansprechen.

Mit ihrem Werk ergründet sie nicht die Natur des Todes selbst. Dieses Vorhaben wäre notwendigerweise zum Scheitern verurteilt, da der Tod an sich immer ein Rätsel bleiben wird. Vielmehr thematisiert sie den Umgang der Lebenden mit dem Tod. Sie reflektiert zum einen die Machtlosigkeit des Menschen angesichts des Todes und zum anderen die psychische Herausforderung, die diese Machtlosigkeit darstellt.

Endnoten

- 1 Leonard im Gespräch mit Blume, Blume, 1997, *Leonard*, S. 66.
- 2 Stein, 2001, *Dolls*, S. 101-102.
- 3 Vgl. z. B. Stein, 2001, *Dolls*, S. 103.
- 4 Zitiert nach Leovici, 2007, *Reibungen*, S. 75.
- 5 Blume, 1997, *Leonard*, S. 34-35.
- 6 Leonard im Gespräch mit Blume, Blume, 1997, *Leonard*, S.56.
- 7 Die Angaben schwanken, Ann Temkin spricht von 302 Einzelobjekten, (Temkin, 1998, *Strange Fruit*, S. 14), Ilka Becker behauptet es handle sich um 295 Objekte (Becker, 2001, *Leonard*, S. 314). Da Temkin die zuständige Kuratorin des Philadelphia Museum of Art zum Zeitpunkt des Ankaufs der Installation war, soll ihrer Auskunft gefolgt werden.
- 8 Temkin und einige andere Autoren berichten von Avocadoschalen. Diese sind nur vereinzelt erwähnt und können von mir auf den Abbildungen nicht identifiziert werden. Temkin, 1998, *Strange Fruit*, S. 14.
- 9 Leonard im Gespräch mit Blume, Blume, 1997, *Leonard*, S. 67.
- 10 Temkin, 1998, *Strange Fruit*, S. 14.
- 11 Diese Referenz sieht auch Temkin, Temkin, 1999, *Strange Fruit*, S. 46-45.
- 12 Eine lange Arbeitsphase mit vielen Unterbrechungen ist typisch für Leonard und trifft auch auf ihre fotografischen Arbeiten zu. Vgl. Blume, 1997, *Leonard*, S.60-61.
- 13 Temkin, 1999, *Strange Fruit*, S. 46.
- 14 Vgl. Leonard im Gespräch mit Blume, Blume, 1997, *Leonard*, S. 67-68.
- 15 Leonard im Gespräch mit Blume, Blume, 1997, *Leonard*, S. 68.
- 16 Vgl. Blanchot, 2007, *zwei Fassungen*, S. 28-29.
- 17 Zitiert nach Ravenal, 2000, *Vanitas*, S. 18.
- 18 Solbrig, 2002, *Hujar*, S. 122.
- 19 Walter, 2002, *Goldin*, S. 103-104.
- 20 Ravenal, 2000, *Vanitas*, S. 14.
- 21 Ravenal, 2000, *Vanitas*, S. 17.
- 22 Komponiert und getextet von Abel Meeropol, Nicholson, 1995, *Billie Holiday*, S. 112-113, vgl. auch Leonard im Gespräch mit Blume, Blume, 1997, *Leonard*, S. 68.
- 23 Becker, 2001, *Leonard*, S. 317.
- 24 Vgl. Leonard im Gespräch mit Blume, Blume, 1997, *Leonard*, S. 68.
- 25 Blume, 1997, *Leonard*, S. 68.
- 26 Ravenal, 2000, *Vanitas*, S. 16.
- 27 Temkin, 1998, *Strange Fruit*, S. 15.
- 28 Es ist jedoch zu erwähnen, dass im Zuge der Arbeiten 25 Früchte auf Wunsch der Künstlerin konserviert wurden. Diese dienen als eine Art dokumentarischer Aufnahme darüber, wie die Früchte einmal ausgesehen haben. Leonard im Gespräch mit Blume, Blume, 1997, *Leonard*, S. 68.
- 29 Temkin, 1998, *Strange Fruit*, S. 15.
- 30 Leonard im Gespräch mit Blume, Blume, 1997, *Leonard*, S. 68.

Bibliographie

- Becker, 2001, *Leonard*
 Ilka Becker, *Zoe Leonard*, in: *Women Artists. Künstlerinnen im 20. und 21. Jahrhundert*, hg. von Uta Grosenick, Köln 2001.
- Blanchot, 2007, *zwei Fassungen*
 Maurice Blanchot, *Die zwei Fassungen des Bildlichen*, in: *Die neue Sichtbarkeit des Todes*, hg. von Thomas Macho und Kristin Marek, München 2007.
- Blume, 1997, *Leonard*
 Anna Blume, *Zoe Leonard*, in: Wien, Secession, *Zoe Leonard*, hg. von Wiener Secession, Wien 1997.
- Leovici, 2007, *Reibungen*
 Elisabeth Leovici, *Alltägliche Reibungen*, in: Winterthur, Fotomuseum Winterthur, Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, *Zoe Leonard. Fotografien*, hg. von Urs Stahel, Göttingen 2007.
- Nicholson, 1995, *Billie Holiday*
 Stuart Nicholson, *Billie Holiday*, London 1995.
- Ravenal, 2000, *Vanitas*
 John Ravenal, in: Richmond, Virginia Museum of fine Arts, *Vanitas. Meditations on Life and Death in Contemporary Art*, hg. von John Ravenal, Richmond 2000.
- Solbrig, 2002, *Hujar*
 Anke Solbrig, *Hujar, Peter*, in: *Prestel-Lexikon der Fotografen. Von den Anfängen 1839 bis zur Gegenwart*, hg. von Reinhold Mißelbeck, München 2002.
- Stein, 2001, *Dolls*
 Judith Stein, *Army of the Dolls*, in: *Art in America*, Februar 2001.
- Temkin, 1998, *Strange Fruit*
 Ann Temkin, *Strange Fruit*, in: *Conservation. The GCI Newsletter*, vol. 13, Nr. 2, 1998.
- Temkin, 1999, *Strange Fruit*
 Ann Temkin, *Strange Fruit*, in: *Mortality Immortality?. The Legacy of 20th-Century Art*, hg. von Miguel Angel Corzo, Los Angeles 1999.
- Walter, 2002, *Goldin*
 Christine Walter, *Goldin, Nan*, in: *Prestel-Lexikon der Fotografen. Von den Anfängen 1839 bis zur Gegenwart*, hg. von Reinhold Mißelbeck, München 2002.

Zusammenfassung

Die New Yorker Künstlerin und zweimalige documenta-Teilnehmerin (1992 und 2007) Zoe Leonard ist vor allem als Fotografin bekannt. Zu ihren Motiven zählen u.a. Geschäftsfassaden, Objekte im urbanen Raum und Portraits. In diesem Artikel geht es jedoch um eine Arbeit aus dem weniger profilierten Komplex ihrer installativen Werke. *Strange Fruit (for David)* (1992-1997) ist im Kern eine Bodeninstallation mit Fruchtschalen, die sie anlässlich des Aidstods des befreundeten Künstlers David Wojnarowicz geschaffen hat. Die Arbeit ist zu verstehen als Produkt der Trauerarbeit und Bewältigung, aber auch als Mahnung an die Gesellschaft.

Typisch für Leonard sind ästhetisch sehr zurückgenommene Inszenierungen, die jedoch emotional stark aufgeladen werden. Viele ihrer Werke thematisieren Erinnerung und loten Möglichkeiten des Festhaltens aus. So auch *Strange Fruit* – bestehend aus nach dem Essen wieder zusammengefügt Fruchtschalen handelt die Arbeit von der Möglichkeit bzw. Unmöglichkeit des Wiederherstellens. Sie besteht aus organischem Material, gegen dessen dauerhafte Konservierung sich die Künstlerin bewusst entschieden hat. Die allmähliche Zersetzung des Werks ist ein konstitutiver Bestandteil desselben und fungiert als Sinnbild des Todes, verdeutlicht aber auch die Absurdität menschlichen Auflehns gegen ihn.

Autorin

Christina Grevenbrock (*1983) studierte Kunstgeschichte in Kiel und hat 2008 ihre Magisterarbeit über „Die Darstellung des Todes in der Kunst nach 1990“ geschrieben.

Mitarbeit am Ausstellungsprojekt „k(l)eine Experimente. Kunst und Design der 50er Jahre in Deutschland“ (13.04. – 27.07.2008 Schleswig).

Interessen: Kunst nach 1945, barocke Emblematik.

Titel

Christina Grevenbrock: *Wenn Freunde sterben - Zoe Leonards Strange Fruit (for David)*, in: kunsttexte Sektion Gegenwart, Nr. 2, 2009 (8 Seiten).
www.kunsttexte.de